Reflexionar sobre el drama, aunque sea en un nivel elemental, presupone un concepto medianamente convincente acerca de lo que es el drama. En primer lugar cabe adelantar que el término drama se utiliza aquí —tal como se practica ya en numerosos estudios— en una acepción general, designando toda clase de textos dramáticos, sin que implique una particularización formal o temática, es decir, genérica. Drama es tanto la tragedia griega, como el entremés, el auto sacramental, la farsa o el teatro del absurdo.

Si esta cuestión terminológica se soluciona con facilidad, aunque no sin cierta arbitrariedad, el problema de la definición del drama es sumamente arduo, y por razones obvias: en las literaturas occidentales el drama se cultiva desde hace más de 2.000 años y no es de extrañar que haya generado las plasmaciones más diversas cuya definición unitaria es extraordinariamente precaria. El drama no es ciertamente la única forma literaria expuesta a esta problemática definitoria; baste pensar en los demás tipos de expresión literaria, la narrativa y la lírica, para hacerse cargo rápidamente del terreno movedizo en el que nos estamos moviendo. Y no quiero ni tocar las diversísimas respuestas, todas provisionales, que se han dado a las cuestiones planteadas por una teoría de los géneros. [1]

1. Cf. K. W. Hempfer, *Gattungstheorie*, München, W. Fink 1973; M. A. Garrido, "Los géneros Literarios", *Estudios de semiótica literaria*, Madrid: CSIC 1982, 91-129; M. A. Garrido Gallardo, (ed.) *Teoría de los géneros*, Madrid: Arco Libros 1988; P. Hernadi, *Teoría de los géneros literarios*, Barcelona: A. Bosch 1978, etc.

La longevidad del cultivo del drama origina, pues, la diversidad de sus formas y es causa principal de la diversidad de las definiciones que se produjeron desde aquella primera y prototípica sistematización en la *Poética* de Aristóteles; que se apoya en las para él ejemplares tragedias de Esquilo, Eurípides; y Sófocles, hasta las del teatro épico de Bertolt Brecht, el teatro del absurdo de Beckett, Ionesco; o Arrabal o el más reciente *living theatre* y el *happening*, pasando por muchas etapas polifacéticas intermedias.

1.1. EL ESTADO DE LA CUESTION

La mayoría de las definiciones del drama padecen precisamente el mal de absolutizar una de las manifestaciones históricas de la dramática, sin ofrecer cabida a formas anteriores ni posibles innovaciones posteriores. Sirva de ejemplo la definición del drama que ofrece el *Diccionario de la Real Academia* que por sus características divulgadoras debería tender a presentar la acepción menos particularizante y unilateral. Dice el *Diccionario* del drama que es una "composición literaria en que se representa una acción de la vida con sólo el diálogo de los personajes que en ella intervienen y sin que el autor hable o aparezca". Si bien esta definición coincide con una parte considerable de las obras dramáticas, no incluye una serie no despreciable de creaciones que discrepan de la tríada de la interacción humana, la exclusividad del diálogo y la ausencia del autor, o existen, por otra parte, obras no dramáticas en las que se observan características semejantes. En la narrativa se nos presenta también interacción humana y tampoco está presente el autor; en el teatro épico aparecen múltiples recursos narrativos no dialógicos, etc.

Ahora bien, tampoco es el cometido de un diccionario de la lengua ofrecer una definición del drama que abarque las múltiples manifestaciones de esta forma literaria; ni es mi intención ofrecer una historia de los numerosos intentos definitorios, acertados o no, que se pueden observar a lo largo de los siglos. Baste aquí con la distinción entre dos especies mayores de determinaciones: las preceptivas y las descriptivas. Mientras que las definiciones preceptivas son apriorísticas y asumen una postura autoritaria que prescribe al autor y al crítico cómo ha de escribir la obra de teatro o literaria en general, las descriptivas no son dog-

máticas y adoptan una actitud aposteriorística. La actitud "dictatorial" nace con la *Poética* aristotélica, incluso antes, con su maestro Platón; y no perderá su vigencia hasta entrado el siglo XVIII; aunque se introdujeron numerosas modificaciones y aunque surgieron infinitas polémicas acerca de la validez de las concepciones del Estagirita y acerca de la necesidad de introducir innovaciones para adaptar el drama a las exigencias de la época, el espíritu permaneció igual y fiel a la costumbre de la obediencia a lo que el "magister dixit", la autoridad que decreta y determina la naturaleza y la configuración de la obra de teatro y de arte en general. [2]

Las definiciones del drama que emanan de la actitud descriptiva ya no se conciben como preceptivas y normativas, sino como balance aposteriorístico de hechos consumados. Los estudiosos intentan dar cuenta de un estado de cosas que consideran representativo. Si además de considerar representativa una determinada forma de la plasmación de lo dramático la elevan también a manifestación absoluta, es decir, forma única y atemporal, no estamos lejos de otro tipo de dogmatismo; y el dogmatismo en arte es sumamente perjudicial, sobre todo desde que, con el Romanticismo, se rechaza la "imitatio auctorum", la emulación de los autores afamados por modélicos, propugnada a partir de la *Epistula ad Pisones* de Horacio, como el objetivo más codiciable en la creación literaria.

Ahora, con la autonomía del arte, con la exaltación del genio creador, con el omnipresente egocentrismo y el desprecio de toda normativa previa, la innovación y la originalidad permanente se elevan a exigencia suprema y, por lo tanto, se vuelve anacrónica y absurda cualquier reglamentación de la creación artística. Consecuentemente, los estudios de poética y de teoría de los géneros ya no se erigen en libros canónicos, o ya no basan sus especulaciones en autores ejemplares, sino en conceptos extraliterarios como

2. Cf. M. Fuhrmann, *Einführung in die antike Dichtungstheorie, Darmstadt: Wissenschaftl. Buchges. 1973; R. Bray, La formation de la doctrine classique*, Paris: Nizet 1957; A. García Berrio, *Formación de la teoría moderna. La tópica horaciana en Europa*, Madrid: Cupsa Ed. 1977; J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris: Nizet 1959; G. Highet, *La tradición clásica*, México: Fondo de Cultura Económica 1954.

la dialéctica entre sujeto y objeto, en la cual el drama ocuparía la síntesis entre la objetividad de la narrativa y la subjetividad de la lírica (hipótesis propugnada entre otros por Hegel y Schelling; otros echan mano de criterios temporales para explicar los géneros, atribuyendo a la dramática la dimensión del futuro (por ejemplo Gustav Freytag, John Erskine, Jean Paul) o de la persona gramatical utilizada con preferencia en cada género (A. Schlegel, R. Jakobson, K. Hamburger). Sirvan sólo de muestra estas pocas indicaciones con las que no se agota la lista de los intentos definitorios de los géneros y del drama.

1.2. RASGOS DISTINTIVOS DE LO DRAMATICO

Ante la dificultad de encontrar una definición unitaria que abarque todas las posibilidades históricas y futuras del drama, una solución provisional y sin embargo operativa puede ser la consideración de los rasgos representativos y determinantes de lo dramático. Para esta aproximación al fenómeno dramático se revela como muy adecuado y productivo un enfoque semiótico que considera el drama como una acumulación compleja de signos verbales y extraverbales cuya percepción no se limita a la mera lectura. Dado el parecido entre la dramática y la narrativa, en varias ocasiones resultará provechoso contrastar determinados aspectos de las dos formas para la elaboración de criterios distintivos. Veamos a continuación los rasgos más destacados y diferenciadores.

1.2.1. **La unidad de texto y representación**

Una actitud, por así decir esquizofrénica, hizo que una parte de los estudios dedicados al drama y al teatro en la primera mitad de nuestro siglo fuesen trabajos que investigaron o bien el texto literario exclusivamente, o bien el teatro como institución, pero nunca los dos aspectos conjuntamente como corresponde a la esencia del drama. Hay que librarse "del terrorismo del texto y del terrorismo escénico" [3] porque el drama es por naturaleza el texto junto con su representación; el texto dramático constituye

3. A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris: Editions sociales 1982, 8-9.

una especie de partitura sui generis que precisa de la adecuada "ejecución" para poder convertirse en auténtico drama. He aquí también el origen de lo que Anne Ubersfeld llama "art paradoxal" [4] del teatro, puesto que el texto perenne es estímulo y desencadenante de interpretaciones cada vez nuevas y distintas; el drama es creación de un individuo y, sin embargo, se hace imprescindible la colaboración de un colectivo para que cobre vida en la representación.

De estos presupuestos se deriva lógicamente que si la lectura solitaria de una obra de teatro es posible y legítima, siempre será distinta de una representación, porque ésta es la suma del texto y de lo que hacen de él tanto el director de teatro como cada actor y el conjunto de los demás especialistas que intervienen en la puesta en escena. Es más, no hay dos representaciones idénticas de la misma obra; nunca el público será igual, ni la reacción de los actores. Las posibilidades de variación son teóricamente infinitas.

Una ciencia del teatro, una "dramatística" o "teatrología", debe indagar por tanto el teatro como fenómeno plurimedial, como representación escénica de textos dramáticos o debe por lo menos conceptualizar y sistematizar las virtualidades representativas que encierra un texto dramático. De este modo hasta la lectura solitaria o —lo que resulta más importante— la explicación de textos dramáticos en todos los niveles de la enseñanza, que forzosamente tiene que prescindir la mayoría de las veces de una representación, puede volverse más viva y más instructiva, puesto que la averiguación de los signos teatrales implícitos o explícitos enseña a "ver" durante la mera lectura.

1.2.2. **La plurimedialidad del drama**

La misma vinculación intrínseca de texto y representación convierte el drama en fenómeno plurimedial, es decir, comunicativamente hablando no solamente echa mano del código verbal, como los demás géneros, sino también de múltiples códigos extraverbales cuyos medios son conocidos por cualquiera que haya visto una representación teatral. Entre los cinco canales comunicati-

4. Ibid. 13s.

vos posibles: el óptico, acústico, olfativo, gustativo y táctil, sólo se utilizan con cierta constancia los dos primeros, el óptico y el acústico; aunque no faltan tampoco experimentos con los otros canales, sobre todo en el teatro de vanguardia; sin embargo, no son pocas las dificultades meramente técnicas, por ejemplo de la comunicación olfativa o gustativa, aparte de las reducidas posibilidades estético-expresivas de estos recursos.

Ahora bien, las posibilidades que ofrecen los canales de lo óptico y/o acústico, aprovechando los avances tecnológicos en materia teatral, son realmente sorprendentes. Y no es que lo acústico se reduzca exclusivamente a lo verbal y lo óptico a los demás códigos. El código verbal también se utiliza mediante el canal óptico por medio de carteles, proyecciones de textos, televisión, etc. y el canal acústico puede comunicar además del código verbal, ruidos, música, efectos sonoros, etc. Por tanto, el espectador de una representación teatral recibe óptica y acústicamente una serie de informaciones, la mayoría de las veces simultáneas y procedentes del escenario y de las figuras. [5] Un actor nunca se limita a la mera articulación de sus réplicas, sino que a la vez asume una determinada postura o un movimiento, se dirige a un interlocutor, subraya su intervención con los gestos y la mímica adecuados; además está vestido, peinado y maquillado de una forma determinada, lo que constituye otra serie de posibles informaciones. No voy a enumerar las posibilidades todas del escenario. Baste lo antedicho para dejar claro el concepto de la plurimedialidad de la representación y de la simultaneidad de la información teatral.

Sólo quisiera añadir a este breve esbozo una distinción aclaratoria: mientras que en el nivel lingüístico-textual del drama se observa una constancia relativamente fija, el nivel de la representación escénica está sujeto a variaciones bastante frecuentes, modificaciones que son la expresión de la libertad interpretativa del colectivo responsable de la representación. El texto dramático más aún que los demás textos literarios se caracteriza por ser "troué" (agujereado) [6] según lo describe tan plásticamente A. Ubersfeld:

5. Cf. también la serie de códigos teatrales establecida por T. Kowzan en "Sur le signe théâtral", *Diogéne* 61 (1968).

6. A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, I, 23, distingue entre "un texte T' (cahier de scène) [qui] s'interpose nécessairement, servant de médiation entre T (texte de l'auteur) et P (représentation), mais par nature assimilable à T (comme linguisti-

El texto "del autor" deja huecos que posibilitan su interpretación teatral, dejan un margen de libertad a directores y actores, que pueden "llenar los huecos" según crean conveniente.

1.2.3. **La colectividad de producción y recepción**

Aparte del dramático, ningún otro texto literario precisa de más de una persona para ser emitido y recibido. Entendámonos, cuando digo "emisión" no me refiero a la creación originaria de la "partitura" dramática, sino a su representación en un escenario. Incluso si el drama pertenece a la rara especie de los de una figura única, el montaje escénico requiere todo un colectivo de especialistas que hacen posible el desarrollo de la función. El autor dramático forma, por tanto, sólo el primer eslabón en una cadena, seguido por el director de escena, los actores, los diversos técnicos y todo un aparato administrativo y comercial.

La recepción colectiva del drama no es menos obvia; la construcción de teatros desde hace más de 2.000 años constituye una prueba fehaciente; es más, la colectividad de los receptores ya está presente en la misma elaboración del texto dramático. El autor dramático —en oposición al narrativo o lírico— cuenta con los condicionamientos que le impone el receptor colectivo, como por ejemplo, la capacidad de atención que repercute en la división del drama y en su duración, o la comprensibilidad del texto que no permite repetición durante la representación (v. 2.1.3).

Aquí no se acaban los efectos de la recepción colectiva, puesto que la misma recepción individual de cada uno de los espectadores se halla afectada por la presencia de otros individuos; baste pensar en el fenómeno de la risa colectiva o del contagio que origina la risa de los demás, también se comparte de la misma manera la tristeza y la conmoción si se producen en colectivo.

que) et radicalement différent de P, dont la matière et les codes sont d'un autre ordre; la partie linguistique du fait théâtral étant composée des deux ensembles de signes T+T'". La autora coincide con las ideas fundamentales de J. M. Díez Borque publicadas ya en 1975 en su contribución "Aproximación a la 'escena' del teatro del Siglo de Oro". *Semiología del teatro*, ed. por J. M. Díez Borque y L. García Lorenzo, Barcelona: Planeta 1975, 49-92; Díez Borque distingue "entre texto a: el texto de la obra y texto b: el texto escénico. Da especificidad teatral". (53s).

Salta a la vista que ni la presentación ni la recepción colectivas pueden producirse en textos narrativos y líricos, por lo menos no de un forma obligada y necesaria como en el teatro. No obstante, existe naturalmente la presentación y audición colectiva en lecturas y declamaciones públicas o en círculos particulares; incluso —y sería un aspecto histórico— se debe recordar el papel de los juglares y trovadores en épocas tempranas.

1.2.4. **La autarquía del drama**

El término autarquía presumiblemente extrañe en relación con el drama; lo que pretende significar es la independencia, por lo menos aparente, que adquiere el drama frente a su autor y frente al público. En cada representación teatral se produce la ficción de que el drama es autosuficiente y se desarrolla sin la intervención del autor e ignorando al público. [7]

Ahora bien, esta fingida autarquía no impide que el drama como tal obra literaria pertenezca a su autor, él es naturalmente su creador; sin embargo, esta relación no es dramática en su esencia. Tampoco es real el desacato del espectador, puesto que la obra se escribe para él y la representación se monta exclusivamente para el público. Es en la recepción —tanto a través de la lectura como de la representación teatral— que se establece la ficción de que las réplicas de las figuras ni son intervenciones del autor ni apelaciones directas a los receptores. En rigor, autarquía significa también independencia de un referente extratextual, por lo cual deberían excluirse del ámbito del drama los autos medievales y las obras dramáticas históricas por reflejar de manera más o menos fiel, circunstancias reales y verificables. Sin embargo, a efectos sistemáticos y prácticos, esta distinción se puede pasar por alto. [8]

En algunas concepciones dramáticas la ficción de autarquía puede ser destruida mediante recursos narrativos como ocurre de

7. P. Szondi emplea en su sugestivo estudio *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, Frankfurt: Suhrkamp 1985 el término "Absolutheit" (15-17).
8. Ibid. 14 y 17.

manera llamativa en el teatro épico brechtiano, pero también en las intervenciones del coro en el teatro griego o en los apartes del teatro clasicista y áureo español. En el fondo, todos los procedimientos alienantes se pueden considerar rupturas de la ficción de la independencia del drama frente al público.

1.2.5. **La comunicación dramática**

Dedicaremos un capítulo aparte al fenómeno de la comunicación dramática, conviene, sin embargo, que veamos ahora brevemente la diferencia entre la comunicación dramática y la de los demás géneros porque en ella reside también uno de los rasgos distintivos del drama. [9] Partimos de la base de que toda obra literaria es comunicación, aunque no en el sentido de una información con referente extratextual y que por comunicación se entiende la transmisión de un mensaje entre un emisor y un receptor. El hecho de que la comunicación literaria sea una comunicación muy *sui generis* dado que se efectúa entre un emisor universal y un receptor universal, no se puede discutir en el marco de estos preliminares. La teoría de la comunicación literaria nos enseña que en la transmisión del mensaje literario pueden intervenir hasta tres emisores distintos —como es el caso de la comunicación narrativa— a los que corresponden tres receptores. No todos corresponden naturalmente a personas reales, es más, la mayoría o son entes ficticios o grupos supuestos. El único emisor y el único receptor realmente existentes son el autor real y el lector concreto que no participan en la comunicación literaria propiamente dicha, dado que ésta es en cierto sentido diferida, es decir, en el momento de la creación de una obra no está presente el lector y a la hora de la recepción está ausente el autor. Los emisores y receptores que nos interesan aquí son los que se sitúan dentro del sistema de comunicación del texto mismo. Veamos la comunicación en los tres géneros a través de unos esquemas:

9. Cf. K. Spang, "Comunicación e información en el drama", *Notas y estudios filológicos*, Pamplona: UNED 1985, 47-71.

1.2.5.1. *La comunicación lírica*

La comunicación lírica es la más sencilla, puesto que en ella interviene, por lo general, un solo emisor. La mayoría de las veces lo hace bajo la forma de la 1.ª persona del singular que convencionalmente se designa como yo lírico.[10] A veces puede entrar en relaciones dialógicas con un tú. Las analogías con la comunicación dramática saltan a la vista. Sin embargo, lo que en la lírica es una posible variante —muy frecuente por ejemplo en la poesía popular— en la dramática se convierte en norma.

1.2.5.2. *La comunicación narrativa*

Salta a la vista que la comunicación narrativa es notablemente más compleja que la lírica. Por lo pronto, destacan dos ámbitos de comunicación, el interno y el intermedio. Este último es el más característico de la comunicación narrativa, puesto que corresponde al nivel comunicativo del narrador que realmente desempeña un papel de intermediario entre los receptores y el mensaje; él es el presentador de la historia y las figuras sólo intervienen cuando lo quiere él. El sistema de comunicación interno se refiere a las figuras de la narración que naturalmente también comunican entre sí, situación que se presenta de forma exclusiva o casi exclusiva en la comunicación dramática.

1.2.5.3. *La comunicación dramática*

La diferencia más llamativa de este tipo de comunicación en comparación con el de la comunicación narrativa es la falta de un

10. Cf. K. Pestalozzi, *Die Entstehung des lyrischen Ich*, Berlin: de Gruyter 1970; K. Spinner, *Zur Struktur des lyrischen Ich*, Frankfurt: Akadem. Vlg. ges. 1975; K. Spang, "'La voz a ti debida': Reflexiones sobre el tú lírico", *Actas del Congreso Internacional de la AIH*, Berlin 1986, Frankfurt/M.: Vervuert Vlg. 1989, 165-173.

sistema intermedio. En algunas concepciones teatrales los autores suelen echar mano de "narradores", de intermediarios, sin que ello sea la norma en los demás dramas. En rigor, en la comunicación dramática —por lo menos verbal— existe sólo el ámbito interno, el de las figuras que comunican entre sí y nada más. Recuérdese lo que se dijo acerca de la autarquía del drama.

Ahora bien, no se debe olvidar tampoco que el drama es un fenómeno plurimedial, es decir, lo que no puede comunicar el narrador, lo "compensan" los códigos extraverbales, con lo cual se destaca nuevamente la función y la importancia del rasgo distintivo de la plurimedialidad de la dramática.

Aparte de las circunstancias comunicativas que acabo de mencionar, se debe tener en cuenta otra particularidad no menos significativa: es el hecho de que en la representación teatral se superponen dos sistemas comunicativos. Por un lado el sistema escénico o figural, es decir, el de la comunicación entre las figuras; y por otro, el del auditorio, que se manifiesta a través de la relación comunicativa entre actores y público. Y no importa que, por lo general, los actores finjan estar solos en el teatro y que sus réplicas vayan realmente destinadas a sus coactores, mientras que, en verdad, no tienen otro destinatario que el público. En el capítulo correspondiente insistiré en más detalles; por ahora baste con que quede patente este rasgo distintivo de lo dramático.

1.2.6. **El diálogo dramático**

También tendremos ocasión de volver a hablar más extensamente del diálogo en el drama (cap. 7); aquí se trata de destacar sus particularidades frente a otros diálogos, elevándolo así a rango de rasgo distintivo de lo dramático.

No es que no exista el diálogo en la lírica, pues aparece ya en los albores de la lírica castellana en las jarchas. Ahora bien, ni es un fenómeno general, ni es imprescindible en este género, como lo es indudablemente en la dramática. En la narrativa el diálogo adquiere más envergadura y más peso que en la lírica porque raros son los textos narrativos sin ningún diálogo. Sin embargo, no deja de ser un recurso entre otros, un procedimiento del que puede

hacer uso el narrador a su arbitrio, o, más precisamente, el diálogo narrativo depende del narrador quien lo introduce a su conveniencia. Es él quien pone y quita, y que maneja a las figuras, las deja hablar o las hace callar cuando le parece oportuno y cuando no quiere intervenir él mismo.

El diálogo en los textos dramáticos es esencialmente distinto en su forma y función. [11] El drama se comunica exclusivamente a través del diálogo de las figuras dramáticas, salvo en obras del teatro épico o en formas que hacen uso de procedimientos narrativos análogos, el diálogo es la única fuente de emisión, es la forma lingüística fundamental del drama; lo que trae consigo que, estando ausente un intermediario, las figuras hasta se presentan a sí mismas a través de intervenciones dialógicas. Por lo tanto, toda obra literaria con diálogo no es por este hecho un drama; existen otros géneros que lo utilizan facultativamente, pero en cambio, no hay drama que pueda prescindir del diálogo.

1.2.7. **La ficción del juego dramático y teatral**

El fenómeno de la ficción en la literatura en general y la ficción doble que presenciamos tanto en el drama mismo como en su representación teatral hará necesario un tratamiento profundizado en un capítulo aparte (1.4). Puesto que la ficción mencionada forma parte también de lo que llamamos rasgos distintivos de lo dramático, intentaré aquí un esbozo de lo que se debe entender por ambas manifestaciones de la ficción.

Es obvio que el drama participa junto con las demás manifestaciones de la literatura, de la ficcionalidad que consiste en el hecho de que el "mundo" que se nos presenta en el texto literario sólo existe en y a través de este texto. Sin embargo, si entramos en la representación teatral, se abren otras posibilidades de ficción vedadas a los demás géneros: en primer lugar la de los actores que

11. Cf. M.ª del Carmen Bobes, *Semiología de la obra dramática*, Madrid: Taurus 1987. 115-165.

actúan como si fueran las perosnas que encarnan en el escenario; el actor A es Pedro Crespo, la actriz B es Bernarda Alba; en segundo lugar, se añade la ficción del montaje escénico: el escenario se convierte en la casa de Pedro Crespo situada en Zalamea, en la Thebas de Edipo Rey, en el Rosmersholm del drama de Ibsen; el tiempo actual del espectador es supuestamente anulado a favor del siglo XVII español, de un mítico tiempo griego o del principio del siglo XIX en Noruega. He aquí una larga serie de "como síes" que van a ser característicos de muchos aspectos del drama y que veremos a lo largo de los siguientes capítulos.

1.3. EL TEATRO COMO LUGAR DE REPRESENTACION DEL DRAMA

Intentar una definición del teatro como lugar de representación no resulta tan difícil como la del drama, a pesar de que son llamativas las variaciones que ha sufrido la arquitectura teatral a lo largo de los más de 2500 años de existencia del drama y del teatro en Occidente. La misma existencia de edificios teatrales antiquísimos es una prueba fehaciente de la estrecha relación entre el drama y su representación y del carácter intrínsecamente plurimedial de este fenómeno literario. Dejando aparte el llamado "teatro callejero" que prescinde de todo tipo de instalación y decoración, una definición del edificio de teatro podría ser la siguiente: conjunto de las instalaciones arquitectónicas, mecánicas y —más recientemente— eléctricas y electrónicas destinadas a la representación de un drama.

Sea cual fuere la forma arquitectónica que adopte el teatro a lo largo de los siglos, siempre coinciden en él, con una separación más o menos patente, dos "mundos": el mundo de la ficción de la obra dramática y el mundo de los espectadores o, en el caso extremo, de cada espectador. Una de las tareas más importantes del autor dramático, y del director de escena con su equipo, es precisamente la de crear un ambiente que fomente la disponibilidad de los espectadores a entrar o, por lo menos, a aceptar el mundo que se les hace presente en el escenario. La problemática de la identificación o no identificación del espectador con la conflictividad evocada en el drama va a ser objeto de un tratamiento posterior.

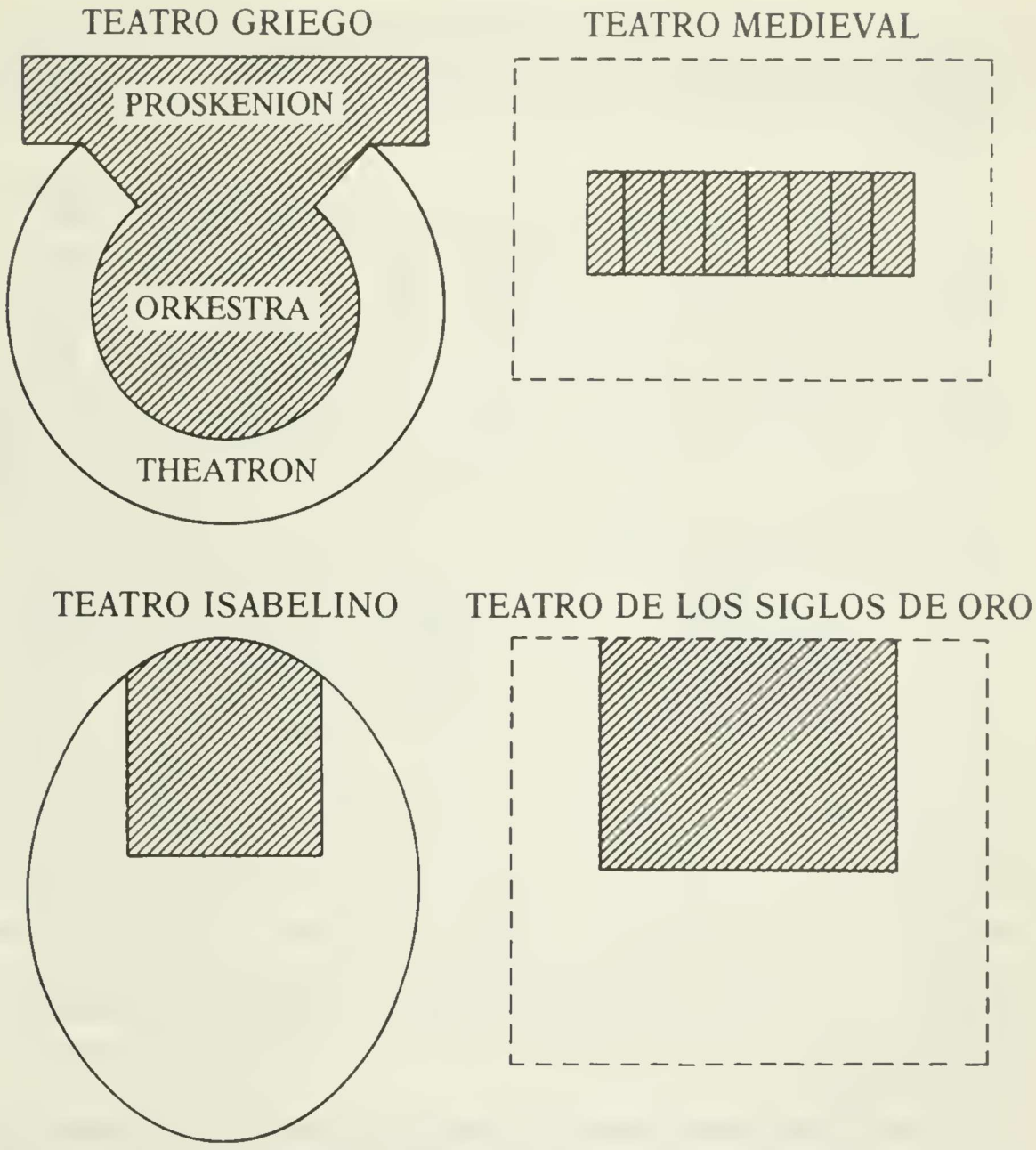
1.3.1. **Escenario y auditorio**

Este no es el lugar para un estudio exhaustivo de las múltiples variantes que se han producido en las concepciones de la instalación teatral a lo largo de los siglos. [12] Me limitaré a presentar de forma sistemática las posibilidades fundamentales en las que se han plasmado y relacionado los dos espacios que componen necesariamente el teatro: el espacio de actuación dramática, es decir, el escenario; y el espacio de recepción, o sea, el de los espectadores. Tal vez no sea supérfluo añadir que la voz griega "theatron", de la que procede nuestro "teatro", se refiere sólo al lugar dedicado a los espectadores, significando lugar de contemplación. Aunque, por lógica, escenario y auditorio son interdependientes, la relación entre los dos ha variado notablemente a lo largo de los tiempos. Teóricamente se presentan dos alternativas básicas: a) el escenario central, rodeado total o parcialmente por el auditorio y b) el escenario adosado a uno de los laterales de un edificio y que origina una separación más o menos patente entre escenario y auditorio. La introducción del telón es la señal más obvia de la división de los dos mundos presentes en el teatro.

1.3.1.1. *El escenario central*

Con variantes más o menos llamativas a lo largo de su evolución, el escenario central nace con el teatro griego, reaparece en el teatro medieval y desaparece con el teatro isabelino y los corrales españoles; pudiéndose considerar estas dos concepciones últimas como formas de transición, dado que por un lado ya se observa el escenario adosado, pero por otro, éste se prolonga tanto hacia el espacio del auditorio que los espectadores lo rodean por tres lados. Sirvan de ilustración los siguientes gráficos muy esquemáticos. Los espacios sombreados señalan el espacio de representación y los blancos el del auditorio.

12. Más detalles en G. Díaz Plaja, ed. *El teatro. Enciclopedia del arte escénico*, Barcelona: Noguer 1958.



En el *teatro griego* [13] los actores se sitúan, con máscara y sobre coturnos, en el llamado *proskenion*, mientras que el coro ocupa la *orkestra* que está rodeada por el *theatron*, las gradas para los espectadores.

Dadas las dimensiones gigantescas de algunas edificaciones (el teatro de Epidauro acogía a 14.000, el de Efeso a 24.000 espectadores), no había posibilidad de actuaciones con movimientos, ges-

13. A. Lesky, *La tragedia griega*, Barcelona: Labor 1977.

tos y articulaciones matizados. Sólo llegaban al espectador las gesticulaciones llamativas y la declamación 'altisonante'. Sin embargo, debe haber habido ya una maquinaria primitiva para efectos especiales.

Los orígenes litúrgicos del *teatro medieval* explican que sus escenarios iniciales hayan sido las propias iglesias. Sólo cuando a la temática religiosa se añadieron elementos profanos y no raras veces burdos, se traslada a las plazas públicas de ciudades y pueblos o se monta en tablados primitivos o sobre carros se erige lo que se ha dado en llamar el escenario múltiple o simultáneo [14] que combina tanto horizontal como verticalmente casetas que representan los distintos lugares donde se desarrolla la historia representada. Los espectadores se desplazaban alrededor del escenario conforme progresaba la historia. Es de suponer que el contacto entre actores y público era muy estrecho; hasta tal punto que a veces se confundieron los dos "mundos". Consecuentemente ni se realizaba ni se deseaba una concepción ilusionista del espacio teatral.

El *teatro isabelino* difiere del medieval en el hecho de que se vuelve ahora al edificio fijo, destinado únicamente al teatro. Como los anteriores precisa de la luz del día y por ello carecía de techo. La prolongación del escenario permite mantener el contacto con el público. Sólo en la parte trasera —donde ya se introducen elementos verticales— es posible una representación relativamente independiente, sin interpelaciones mutuas y sin salirse de la ficción del juego dramático. El decorado es elemental y es evocado en gran medida a través de las réplicas, es decir, los llamados "bastidores hablados". A veces una pancarta que se enseña al público indica un cambio de lugar.

El *teatro del siglo de oro,* [15] después de pasar de los patios de las casas, donde se montaba un tablado primitivo, a los corrales fijos como el de la Pacheca, el teatro de la Cruz y el del Príncipe, resulta comparable en su estructura básica al teatro shakespearia-

14. F. Lázaro Carreter, *Teatro medieval*, Madrid: Castalia 1976; W. H. Shoemaker, *The Multiple Stage in Spain during the 15th and 16th Centuries*, Princeton: Princeton Univ. Press 1935; J. Hesse, *Vida teatral en el Siglo de Oro*, Madrid: Taurus 1965.

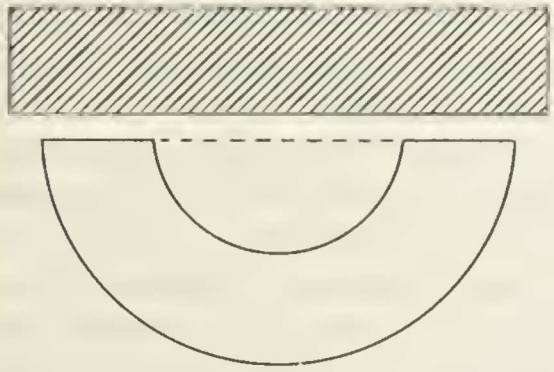
15. N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage*, Oxford: Clarendon Press 1976 (con bibliografía).

no. Tampoco se buscaba la ilusión realista del decorado ni de la indumentaria. Bastaban algunos elementos y atuendos simbólicos para señalar al espectador el lugar y la categoría social de las figuras.

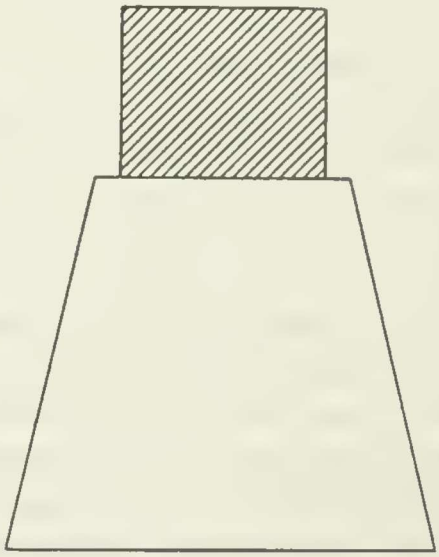
1.3.1.2. *Separación de escenario y auditorio*

Como vimos, la segunda posibilidad fundamental de relacionar el escenario y el auditorio es la separación que se inició ya parcialmente en el teatro romano y se repite en el isabelino y áureo castellano y cuyo extremo se alcanza en los teatros de los siglos XIX y XX con una total independencia de los dos ámbitos. He aquí unos gráficos ilustrativos:

TEATRO ROMANO



TEATRO s. XIX y XX



Aunque a primera vista los parecidos estructurales entre el teatro romano [16] y el griego llaman la atención, a pesar de la obvia imitación que se alcanza también en el nivel textual, es aquí donde se inicia una separación aunque todavía muy poco acentuada entre escenario y auditorio.

Ahora bien, es significativo que la llamada *orkestra*, el semicírculo que en tiempos griegos todavía era círculo y era ocupado por el coro, se destine en el teatro romano al espacio reservado para los espectadores prominentes, lo que hoy llamaríamos el palco

16. W. Beare, *The Roman Stage*, London: Methuen 1977.

presidencial. El espectáculo se desarrolla por tanto exclusivamente en el *proscenium* estableciéndose de este modo una clara separación entre los que actúan y los que contemplan.

La separación entre las dos áreas se hace más patente y palpable en los teatros de los siglos XIX y XX, en los que el telón aparece como muestra visible de la división. En realidad, ya empieza a introducirse en el siglo XVII y el proceso de separación del escenario y del auditorio no es directamente fechable sino que evoluciona paulatinamente.

El aumento de las posibilidades técnicas genera una ampliación del escenario y una complejidad de los decorados y técnicas auxiliares de iluminación, sonido y efectos especiales antes insospechadas. El dibujo que representa la estructura arquitectónica fundamental refleja sólo la forma más generalizada, precisamente, la que permite crear la ilusión de que el escenario es una habitación a la que falta una pared, el escenario de "cámara oscura" (Guckkastenbühne) según el término técnico alemán.

Salta a la vista que esta forma teatral es la que corresponde a la concepción realista de la "autarquía" del teatro, que erige la ficción de una separación absoluta entre escenario y auditorio, la que, fingiendo ignorar al público, crea la ilusión de una fiel imitación de la realidad a través de decorados, accesorios y vestimenta.

Las nuevas concepciones dramáticas y teatrales, ante todo el teatro épico brechtiano y más tarde el teatro del absurdo y el *living theatre* ponen en tela de juicio no solamente las convenciones dramáticas anteriores, sino también la estructura misma de los teatros que no corresponde a las tendencias antiilusionistas que propugnan. Así se prevé en edificaciones más modernas la posible modificación de los espacios, incluyendo la posibilidad de transformar una sala de "cámara oscura" en una de escenario central, en el que se suprime naturalmente también el telón y en el que el decorado se reduce al mínimo imprescindible.

1.3.2. **La realidad del escenario y la ficción del drama**

Sea cual fuere la concepción dramática a la que se adhiere el dramaturgo o el director de escena, el espacio que nos presentará nunca será el espacio concreto de un determinado teatro, sino un espacio ficticio. Ni siquiera el teatro en el que se desarrolla la historia de *Seis personajes en busca de un autor* de Luigi Pirandello

es el teatro real en el que se representa la obra, sino un teatro ficticio.

Es obvio que la labor primordial del autor y del equipo que monta la obra dramática consiste en integrar la representación con su espacio inventado en la realidad material del escenario concreto. Es decir, su labor es la de ubicar un lugar ficticio en un entorno real, casi siempre esencialmente distinto, la de presentar un conflicto a través de unas figuras que ni padecen la conflictividad, ni son las personas que representan. Tendremos ocasión de volver sobre la cuestión en el capítulo dedicado a la ficción en el drama y el teatro.

Aquí interesa ver, aunque someramente, las posibilidades teóricas y materiales de crear la ficción del espacio dramático-teatral. La existencia o no de un telón repercute naturalmente en el grado de ficcionalidad que el autor o director quiere mantener. Los cambios de decorado —si los hubiera— que se efectúan detrás de un telón no son percibidos por los espectadores. Las posibilidades de mantener la ilusión espacial son por tanto notablemente mayores que en el caso del escenario abierto, en el que se vería a los técnicos montar y desmontar el decorado.

En cuanto a las posibilidades de decoración de un escenario teóricamente se presentan tres opciones fundamentales que obviamente permiten una infinitud de variantes como el decorado neutro, el estilizado y el documental o realista.

El *decorado neutro* se caracteriza por la ausencia de elementos que puedan crear la impresión de un lugar concreto por un lado, y por la permanencia del escenario en el mismo estado a lo largo de toda la representación, por otro. Neutralidad no significa escenario rigurosamente vacío; en el teatro griego y romano, que se inscriben dentro de esta modalidad neutra, siempre permanecía la pared de fondo con sus puertas; en el teatro contemporáneo siempre habrá una tela de fondo o bastidores que constituyen la delimitación del espacio dramático; hasta se manejan ocasionales accesorios, sin que se anule por ello la fundamental neutralidad del escenario.

El *decorado estilizado*, que naturalmente permite numerosas variaciones, presenta ya más detalles orientativos respecto de la ubicación de la historia. Estilizar, en este orden de ideas, significa utilizar elementos de decorado necesarios e imprescindibles sin ningún afán de imitación realista o naturalista del lugar. Un árbol

recortado o de cartón sugiere el bosque, una silla elevada, un trono; una cruz, una iglesia cristiana, etc. Es de suponer que el teatro isabelino y también el áureo español se limitaban en gran parte a los decorados estilizados, porque el decorado también es cuestión de posibilidades y medios. El teatro contemporáneo está volviendo a menudo a este procedimiento, tanto en las obras nuevas, donde el mismo autor ya prevé la estilización, como en obras pretéritas en las que no estaba prevista pero que adquieren un aire nuevo a través de una puesta en escena innovadora. De todas formas, las exigencias interpretativas por parte del espectador son notablemente más elevadas en el decorado neutro y estilizado que en el documental, dado que precisamente documenta más de lo que sugiere.

El *decorado documental o realista* es el que pretende reproducir fielmente un espacio y un lugar concretos. Es el decorado que concuerda con concepciones realistas y naturalistas del drama y de la puesta en escena. Se busca un acercamiento lo más verosímil y documental posible al ambiente real que pretende evocar el drama con lo cual se intensifica junto con la vestimenta y los demás elementos, la impresión de un decorado ilusionista que entra en colisión, desde principios del siglo XX, con tendencias antiilusionistas. Ahora bien, no se debe olvidar que un decorado puede ser realista sin ser documental, si el autor/director pretende sugerir un ambiente veraz que, sin embargo, no existe en la realidad.

Los recursos de los que puede echar mano el autor y el director de teatro para la consecución de los decorados son numerosos y polifacéticos y van aumentando y perfeccionándose conforme vaya progresando la tecnología teatral. [17] En lo que se refiere al escenario se pueden distinguir cinco ámbitos en los que se realiza la ambientación de un escenario: los bastidores, los accesorios, la iluminación, el sonido y la maquinaria. Por bastidores se entienden los elementos (tela, estructuras sólidas, etc.) con los que se indica el fondo y los laterales del escenario, constituyen el "delimitador" espacial del escenario. En algunos casos —ejecutados por artistas

17. Cf. el ya clásico trabajo de Fernando Wagner, *Teoría y técnica teatral*, Barcelona: Labor 1974 y G. Díaz Plaja, op. cit. (N 11); H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, 8 vols. Salzburg: D. Müller 1966; J. L. Styan, *Drama, Stage and Audience*, Cambridge: Cambridge University Press 1975.

de la talla de Marc Chagall o Jean Cocteau por ejemplo— los bastidores se convirtieron en verdaderas obras de arte.

Todo elemento fijo o móvil que se añade al espacio delimitado por los bastidores se designa como accesorio. Es decir, el concepto incluye muebles, aparatos, plantas, cuadros, alfombras, visillos, etc. En algunos casos pueden surgir conflictos de atribución, pues los elementos en cuestión pueden pertenecer a dos ámbitos como por ejemplo una ventana o una cortina. Otro problema es a veces la cuestión de si un bastón que lleva un actor forma parte de la vestimenta o de los accesorios.

La iluminación permite —con las posibilidades técnicas actuales— unos efectos ambientales muy expresivos, no sólo a través del juego de luces y sombras, sino también a través de distintos colores, de la concentración de focos, etc. Los mismos avances técnicos se observan en el campo de los efectos sonoros a través de los cuales el autor y el director pueden hacer uso de una amplia gama de posibilidades acústicas, que van desde la música de fondo hasta ruidos de cualquier índole. La maquinaria designa todas las instalaciones mecánicas del escenario desde la ya antiquísima "trampa" en el suelo, hasta los aparatos más sofisticados como los escenarios giratorios, etc.

Indirectamente, la vestimenta y el maquillaje pertenecen también a los recursos ambientadores, puesto que con ellos el autor puede no solamente situar a las figuras en una determinada época y capa social, sino que son igualmente elementos poderosos para una caracterización individual. Tendremos que volver sobre este particular al tratar de las figuras dramáticas.

1.4. LA FICCION EN EL DRAMA Y EL TEATRO

1.4.1. **¿Qué es ficción en la literatura?**

El concepto de ficción literaria y sus modalidades preocupa a los teóricos de la literatura desde los albores de la investigación de la creación poética. [18] Platón y Aristóteles emprenden la investiga-

18. Cf. K. Spang, "Mímesis, ficción y verosimilitud en la creación literaria", *Anuario Filosófico* XVII (1984) 153-159.

ción de esta problemática partiendo de la premisa de que cualquier arte es un tipo de imitación de la realidad. Sus concepciones discrepantes entre sí de lo que ellos llaman mímesis se repetirán, se perfilarán, se rechazarán y volverán a recuperar vigencia repetidas veces a lo largo de los siglos; y actualmente nos hallamos ante las mismas alternativas y posibilidades de creación de una realidad textual que se sitúa entre las dos posturas extremas de la reproducción fiel de una realidad extratextual, por un lado, y la invención de un mundo literario imaginario, por otro.

Habrá que añadir que, en rigor, la reproducción fiel no puede existir en literatura por la misma naturaleza de la lengua y de los hablantes; las palabras son forzosa y necesariamente genéricas en el nivel de la competencia y se vuelven individuales en el de la performancia. Cada codificación utiliza el material general para captar una vivencia o interpretación individual de la realidad y cada descodificación hace uso de la misma característica del lenguaje.

Obligatoriamente, un texto literario será por tanto ficticio, por lo menos en la medida en la que cada receptor descodifica cada palabra a su manera recreando individualmente el mundo propuesto por el autor. El rasgo que distinguirá un texto de otro en cuanto a su ficcionalidad será su mayor o menor grado de identificabilidad con una realidad extratextual existente o su mayor o menor grado de verosimilitud. Verosimilitud significa en este orden de ideas que el mundo que se nos presenta a través de una obra literaria es un mundo posible, descrito como parecido al existente, aunque sea inventado. [19]

Por último, urge añadir que el concepto de realidad debe incluir además de la realidad material y palpable, es decir, sensorialmente perceptible, la verdad intelectual, espiritual y emocional; hasta lo onírico forma parte de lo real. ¿Por qué habría de ser menos real el amor, una ecuación con dos incógnitas o una pesadilla que un árbol o un teléfono?

19. Cf. J. Jacquot, ed., *Réalisme et poésie au théâtre*, Paris: CNRS 1978 y sobre todo, el capítulo "la dénégation-ilusion" que dedica A. Ubersfeld al fenómeno de la relación realidad teatral-ficción dramática, *Lire le Théâtre*, I, 42-52; M. Esslin, *An Anatomy of Drama*, New York: Hill and Wang 1977, 86-94 y 106-118; K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart: Klett 1968.

1.4.2. **Particularidades de la ficción dramática y teatral**

Salta a la vista en el ámbito del drama y teatro que nos enfrentamos con una doble ficción: primero la del texto mismo, la realidad ficticia del drama, y, segundo, la del escenario. El espacio, el tiempo y las figuras con su conflicto que surgen a través de la representación. Si el autor narrativo nos da a conocer el "mundo" en el que se desarrolla la historia que nos relata, únicamente nos lo presenta verbalmente —hecho que confiere unas libertades inventivas mucho mayores—. En cambio, el autor dramático debe someterse a unas limitaciones materiales, dictadas por las posibilidades e imposibilidades inherentes a una representación teatral.

La necesidad de la representación crea una realidad material y palpable que de hecho es signo de otra realidad: el decorado teatral en su materialidad es signo de un espacio ficticio, el tiempo real de la representación es signo de un tiempo ficticio, los actores reales con su indumentaria representan a personas ficticias o incluso históricas. Se superponen por tanto la realidad del teatro mismo y de los elementos y requisitos de la representación, por un lado, y la irrealidad ficticia que ha querido evocar el autor a través de su obra, por otro.

Contemplando la situación desde un punto de vista sistemático, el autor y el director de escena disponen de dos concepciones y posibilidades fundamentales para la presentación de la realidad dramática y su concreción teatral; esas dos concepciones son: el drama ilusionista y el antiilusionista.

1.4.2.1. *El drama y el teatro ilusionistas*

La concepción ilusionista se distingue por el afán de conseguir a través de la palabra y de la puesta en escena que el espectador se identifique con la historia presentada y sobre todo con una o varias figuras del drama.[20] Esta identificación no tiene que convertirse en una hipnosis, sin embargo, se trata de lograr que el público "sintonice" con la representación y pierda así, por lo menos par-

20. S. K. Langer, "The Dramatic Illusion", *Feeling and Form*, New York: Scribner Sons 1953, 306-325 (Existe traducción castellana: *Sentimiento y Forma*, México: Unam 1967).

cialmente, el control sobre sí mismo y también la distancia crítica que luego reclamará fervorosamente Bertolt Brecht para su teatro épico. Aristóteles alude ya al hecho de que el hombre es un ser imitativo al que le gusta imitar y —lo que aquí interesa aún más— al que gusta presenciar imitaciones (*Poética*, 1448 b). Los niños son una ilustración convincente de esta tesis, tanto en su afán activo de imitar, como en el goce pasivo que les produce la percepción de imitaciones. El drama y el teatro son evidentemente imitaciones de vidas posibles y por ello capaces de ilusionar, de fascinar e incluso de hipnotizar. Pocos autores han podido sustraerse a la tentación de captar la atención del público mediante los recursos dramáticos. Algunos renuncian deliberadamente a la posibilidad de ilusionar, sobre todo aquellas concepciones dramáticas que introducen procedimientos "alienantes" como los propugna Brecht con su teatro épico. Ahora bien, el teatro clásico griego, con su coro que baila y canta comentando la acción, tampoco pretendía ilusionar de forma predominante.

1.4.2.2. *Drama y teatro antiilusionistas*

Si la concepción dramática ilusionista busca la identificación del espectador con lo representado, la antiilusionista pretende conseguir el distanciamiento, la distancia crítica y consciente de la historia dramática y de la conflictividad evocada. Brecht, pionero en el teatro antiilusionista moderno, recomienda también la misma distancia fría del director y de sus actores. [21]

Salta a la vista que los llamados efectos de alienación (Verfremdungseffekte) del teatro épico tienen una finalidad común: poner de manifiesto el carácter de juego y representación del drama, hacer hincapié en lo que Anne Ubersfeld designa como "théâtralisation" [22] y define como "série de signes chargés d'assurer le spectateur qu'il est bien au théâtre". La función del *docere*, de la enseñanza a través de la literatura, está particularmente acentuada en el teatro antiilusionista. En un sentido o en otro, es teatro de tesis,

21. R. Grimm, ed., *Episches Theater*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1970 u. V. Klotz, *Bertolt Brecht - Versuch über das Werk*, Darmstadt: Wissenschaftl. Buchges. 1957; J. Eckhart, *Das epische Theater*, Darmstadt: Wissenschaftl. Buchges. 1983.

22. A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, I, 47-52, cita 47.

incluso si aparenta ser imparcial y deja sacar las conclusiones a los espectadores. Antes de pedírselo al público, el autor lo ha trabajado y orientado ya en la dirección que él se proponía.

1.4.3. La ficción de los emisores dramáticos

La comunicación dramática, como las demás, precisa de uno o varios emisores. En los gráficos de la comunicación narrativa y dramática (1.2.5) quedó patente que, por lo general, los únicos emisores en el drama son los actores y los códigos extraverbales y que sólo en determinadas concepciones dramatúrgicas puede surgir un intermediario entre el público y el juego de los actores, intermediario comparable al narrador en la comunicación narrativa, aunque no lleva normalmente el peso de la presentación íntegra de la historia, la mayoría de las veces [23] interviene esporádicamente como comentarista o guía ocasional según el grado de "narrativización" en el caso concreto.

Ahora bien, si admitimos que el drama es plurimedial, los códigos extraverbales también se constituyen en emisores que nos comunican mensajes, que transmiten informaciones. Como veremos más adelante, se pueden distinguir en cuanto a los emisores extraverbales, dos grupos fundamentales: los estables y los variables, teniendo en cuenta que pueden producirse distintos grados de estabilidad y de variabilidad. El decorado de una obra, por ejemplo, es generalmente estable, sin embargo, puede serlo en grado absoluto, es decir, no cambiará durante todo el drama, o puede serlo en grado relativo, modificándose en cada acto o incluso en segmentos menores del drama. Lo mismo se puede decir de la indumentaria de las figuras; puede ser la misma a lo largo de la pieza, pero puede también variar. Afirmaciones análogas son válidas para los demás códigos extraverbales.

En los capítulos dedicados al espacio y al tiempo en el drama (cap. 5 y 6) tendremos ocasión de profundizar en las cuestiones de la dicotomía: realidad teatral —ficción dramática—, respecto de estos dos fenómenos. Baste recordar aquí el fenómeno dramático-teatral que llamamos autarquía, y que repercute también en la

23. Una de las excepciones logradas es el drama *Our Town* de Thornton Wilder.

especial naturaleza del tiempo y del espacio y en su ficcionalidad. El *hic et nunc* del teatro, la presencia y el presente de la representación son tan absolutas y poderosas que pueden hasta "resucitar" personas y momentos históricos definitivamente pretéritos. El drama histórico es una prueba fehaciente de este poder ficcionalizador. Julio César y Fernán Gómez se hacen tan presentes en los repectivos dramas de Shakespeare y de Lope de Vega como la situación espacio-temporal en la cual el autor los ubica.

1.5. EL TEXTO DEL DRAMA

En una teoría del drama son imprescindibles unas consideraciones acerca del texto mismo como soporte tipográfico del drama; y ello por dos razones poderosas: por un lado, el texto del drama posee unas particularidades formales que lo diferencian notablemente de los demás; y, por otro, su función es la de mera "partitura" de la representación. [24]

1.5.1. **Intento de definición del texto literario**

Antes de intentar una definición del texto dramático en particular, es aconsejable que veamos las posibilidades de determinar lo que es un texto literario en general; incluso se impone percatarnos de lo que dice la "teoría del texto" acerca de esta problemática. Nos vienen como anillo al dedo las consideraciones de S. J. Schmidt, quien en su *Texttheorie* [25] insiste en el hecho de que el texto no se

24. S. Jansen, "Entwurf einer Theorie der dramatischen Form", *Literaturwissenschaft und Linguistik, Ergebnisse und Perspektiven, III*, Frankfurt/M: Athenäum 1972, 393-423, cita 398-399. "Ein dramatischer Text muß mindestens eine Einheit von jeder der vier Kategorien enthalten, und alle Einheiten des Textes müssen in die eine oder andere dieser Kategorien einreihbar sein". Las cuatro categorías son: texto (discurso y escenificación), nivel escénico, persona y decorado.

25. S. J. Schmidt, *Texttheorie*, München: W. Fink 1976, 144ss. "Textualität ist die Bezeichnung für eine Struktur, die sowohl unter sprachlichen als auch unter sozialen Aspekten betrachtet werden muß".

explica suficientemente con los elementos lingüísticos que lo componen, sino que debe añadirse una vertiente socio-comunicativa. Para el conjunto de estos dos factores el estudioso alemán introduce el término de "Textualität" ("textualidad designando una estructura que debe considerarse tanto desde aspectos lingüísticos como sociales". [144]). El texto para Schmidt es "la realización concreta de la estructura 'textualidad' en un determinado medio de comunicación". [26]

¿Qué elemento debe unirse al texto no literario para que se convierta en literario? Las discusiones acerca de lo que es el ingrediente distintivo de los textos literarios están lejos de concluir y la bibliografía al respecto es cada vez más abundante; baste aquí apuntar que ese ingrediente con toda certeza debe buscarse en el ámbito de la estética y de la ficcionalidad. Queda por resolver cuáles son los factores estetizantes en una obra de arte del lenguaje; unos los atribuyen a fenómenos de desviación del lenguaje literario frente al llamado lenguaje *standard* [27], otros afirman que en la obra literaria el lenguaje alcanza la plenitud de sus posibilidades [28]. Por ahora, lo más prudente es permanecer a la expectativa de la evolución de los estudios en este ámbito. En el ámbito de la ficcionalidad no existen problemas definitorios. Pero sí nos encontramos con estudiosos que no admiten su vigencia como distintivo de la literariedad, ante todo aquellos estudiosos que incluyen los textos didácticos, ensayos y homilías en el ámbito de la literatura, o la definen etimológicamente como el conjunto de todos los textos escritos. [29]

26. Ibid. 145: "Texte [sind die] jeweilig konkrete Realisierung der Struktur 'Textualität' in einem bestimmten Kommunikationsmedium". A efectos definitorios tampoco importa si el texto concreto es oral o escrito.

27. Sobre todo a partir del formalismo ruso y en el estructuralismo. Cf. entre otros muchos estudios R. Todorov, ed., *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris: Seuil 1965; J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris: Flammarion 1966; S. R. Levin, *Linguistic Structures in Poetry*, Paris: Mouton 1962; M. Riffaterre, "Describing Poetic Structure", *Yale French Studies* 36-37 (1966) 200-242.

28. Tesis defendida por E. Coseriu en una breve comunicación "Tesis sobre el tema lenguaje y poesía", *El hombre y su lenguaje*, Madrid: Gredos 1977, 201-207.

29. Acerca de los conceptos de literatura cf. V. M. Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Madrid: Gredos 1972, 11-42.

1.5.1.1. *Algunos tecnicismos y deslindes*

Dirigiendo nuestro interés hacia aspectos más formales y externos del texto literario es recomendable familiarizarnos con algunos conceptos y términos técnicos que no carecen de utilidad a la hora de sistematizar los fenómenos textuales.

En primer lugar se debe distinguir entre dos empleos y significados distintos de la voz "texto". En primer lugar se emplea para designar la totalidad del texto literario, incluyendo, por ejemplo, el título, posibles prólogos, dedicatorias, epílogos, etc; en segundo lugar, se designa con la misma voz exclusivamente la parte en la que el autor nos presenta la historia —en textos narrativos y dramáticos— o el "poema" propiamente dicho, respecto de textos líricos. [30]

En lo que sigue utilizaré la voz "texto" preferentemente en el sentido restringido tal como acabo de esbozarlo. Llamaré "cotexto" a los "añadidos" tales como los preliminares, es decir, lo que precede al texto, los interliminares, lo que está intercalado en el texto y, finalmente, postliminares, lo que sigue al texto concebido como presentación de la historia.

Conviene puntualizar, en este orden de ideas, el sentido de otros tecnicismos que suelen emplearse con cierta frecuencia en estudios literarios recientes; son los términos intertexto y heterotexto que a veces se emplean como sinónimos y otras con significados distintos. Los dos términos designan textos que real o supuestamente no proceden de la pluma del autor, sino que éste ha tomado prestados realmente de otros autores o presenta ficticiamente como de pluma ajena. El término "intertexto", si se emplea como opuesto a heterotexto, se refiere al hecho de que en un determinado texto se intercala o se utiliza de la forma que sea un texto ajeno —recalca por tanto el intercambio de textos, mientras que heterotexto destaca más el aspecto de la procedencia ajena, de la heterogeneidad de un texto en relación con el que está creando el autor. En el drama los heterotextos no suelen ser tan frecuentes como en la lírica y la narrativa, donde abundan. Sin embargo, tampoco son

30. Cf. M.ª del Carmen Bobes Naves, op. cit. 115-165 y mi artículo "Haeia una terminología textológiea coherente", *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*, Pamplona: Eunsa, 1987, 319-338.

raras las citaciones de autores ajenos. Hasta Terencio hace decir en su *Heautontimorumenos* (I,1, 27) a Chremes: "homo sum: humani nil a me alienum puto" citando así una frase ya utilizada antes entre otros por Cicerón y Séneca; y Valle-Inclán pone en boca de Max Estrella la frase calderoniana "¡Mal Polonia recibe a un extranjero!" (*Luces de Bohemia*, Escena II).

1.5.2. **Particularidades del texto dramático**

En el texto dramático se realizan naturalmente las estructuras socio-comunicativas características de todo texto; se realiza igualmente la función poético-estética imprescindible en todo texto literario; pero más que en otros textos y otros medios de comunicación se manifiesta la función comunicativa, pues es un texto que refleja una doble comunicación —como vimos más arriba: entre las figuras, por un lado, y entre éstas y el público, por otro, y, además, es soporte y "partitura" de la plurimedialidad del drama.

1.5.2.1. *Distinción entre dos niveles textuales*

La plurimedialidad del drama se refleja también en la "duplicidad" de los niveles textuales, una duplicidad que nos permite la distinción entre texto que comprende todas las intervenciones de las figuras, y el cotexto que reúne los demás elementos que designamos como preliminares, interliminares y postliminares, siendo los más importantes de entre éstos las acotaciones.

Dada la naturaleza específica de la recepción del drama, que sólo alcanza su forma auténtica en la representación teatral, la parte que recibe como comunicación verbal el espectador es la que corresponde al texto. Las acotaciones se reciben ya no verbalmente, sino "traducidas" a otros códigos extraverbales.

Históricamente hablando, se observan notables variaciones cuantitativas y cualitativas en la proporción entre texto y cotexto. Basta comparar una comedia de Plauto con una de Lope de Vega y otra de Valle-Inclán, para constatar que, según épocas y autores, la relación oscila considerablemente; un caso extremo constituye tal vez *Man and Superman* de G. B. Shaw o más aún el rabiosamente anticonvencional *Acte sans paroles* de Samuel Beckett que consta exclusivamente de cotexto en forma de acotaciones y es una

manifestación ya no dramática, pues se incorpora al fenómeno limítrofe de la pantomima. Cabe ponderar si en estas circunstancias la designación "cotexto" todavía tiene sentido o si aquí el cotexto se ha convertido en texto no literario, en una especie de guión para la actuación en el escenario.

1.5.2.2. *El texto*

Los aspectos que consideraremos en este apartado son predominantemente tipográficos, es decir, cuestiones relacionadas con las formas de presentación del texto dramático en sus particularidades externas de división y de estructuración. Al hablar de la historia dramática se analizará la problemática de la sistematización, división y combinación de las unidades del drama. Para las necesidades del momento partimos del presupuesto de que el texto es aquella parte del drama que contiene las intervenciones de las diversas figuras, es decir, lo que en la representación teatral se percibe a través de la comunicación verbal emitida por los actores; lo demás es cotexto que consta de elementos destacados en general por letra tipográfica distinta.

A no ser que tengamos que ver con una de las formas dramáticas breves como la loa, el entremés, el sainete, el auto, etc. el texto principal no suele presentarse de forma ininterrumpida, sino segmentado en actos e incluso, en casos aislados, en escenas. Las particularidades de la segmentación de los textos se tratará de modo particularizado en el capítulo de la historia dramática (3.2-3.4) A estas alturas baste la advertencia de que tanto la misma segmentación de los dramas, como las repercusiones tipográficas que trae consigo ésta, varían considerable y llamativamente a lo largo de la evolución del drama. Las variaciones no solamente se deben a modas y a las enmiendas expresas, a veces difícilmente rastreables, de los diversos autores, sino también a las vicisitudes que padecieron los textos una vez arrancados de la tutela de sus creadores y entregados a las ingerencias a menudo arbitrarias e incompetentes de directores de compañías de teatro (en aquel entonces llamados "autores"), impresores y editores. Basta recordar que el manuscrito de una comedia de un dramaturgo del Siglo de Oro se vendió, no a un editor, sino a los "autores", los directores de una compañía, quienes lo manipularon, lo vendieron a otras com-

pañías de provincia que no tenían más escrúpulos que aquéllos y sólo después llegó a manos de un impresor que muy a menudo tampoco paró mientes a la hora de intervenir en el texto a su antojo. Ahora bien, la labor de reconstruir el texto autorizado es labor de los textólogos y no nos ocupa aquí.

1.5.2.3. *El cotexto*

Como vimos más arriba, el cotexto comprende todos los elementos textuales que no sean intervenciones de figuras, es decir, lo que designamos como preliminares, interliminares y postliminares, o con el término colectivo: el cotexto. [31] El texto secundario es de una importancia mucho mayor en el drama que en otros textos literarios, dado que forma una especie de marco o de osamenta que da coherencia y vida al diálogo. Entre otros fenómenos, lo más notable es que transmita la concepción que tiene el autor de la representación. Sería prolijo presentar aquí una exhaustiva enumeración y descripción de todos los fenómenos cotextuales; me limitaré a reseñar los conceptos más sobresalientes y dramáticamente relevantes.

Entre los preliminares se deben destacar el título, el prólogo y el llamado *dramatis personae*, es decir, la lista de las figuras que intervienen en el drama. [32] El título de toda obra literaria forma un pórtico a través del cual el receptor pasa del mundo real consuetudinario al ficticio que le brinda el autor en la obra. En la obra dramática el título no se recibe por lo común con el resto del texto —por lo menos en la representación que es la auténtica recepción del drama— sino que se advierte en los carteles o en los anuncios de la prensa. Ahora bien, el hecho de ser desligado del texto y hasta temporalmente diferido de la recepción de éste, no le resta importancia; al contrario, en cierto sentido el título se independiza

31. Cf. R. Ingarden, "Les fonctions du langage au théâtre", *Poétique* 8 (1971) 531-538.

32. A. Ubersfeld emplea el término "didascalies", préstamo del latín *didascalia*, para designar "la part textuelle dont l'auteur est sujet" (*Lire le théâtre*, I, 22). Sin embargo, en la comedia romana las *didascalia* constituyen sólo una parte del cotexto referida a las circunstancias personales y espacio-temporales del estreno del drama. La ampliación del significado sorprende.

y cobra vida casi autónoma. Por ello el poder de convocatoria y de sugestión del título dramático adquiere dimensiones más relevantes. [33]

Sobra insistir en la importancia del prólogo de todas las obras, por supuesto, también de los dramas, porque revela a menudo las intenciones y propósitos del autor y hasta puede constituir en ciertos casos el credo poético del autor y el manifiesto literario de todo un movimiento. Baste pensar en el famoso *Proemio de las Propalladia* de Bartolomé de Torres Naharro de 1517 o en el consabido "Prefacio" de *Cromwell* de Víctor Hugo, amén del teatro romántico francés.

Del prólogo exclusivamente cotextual y cuya recepción se limita a los lectores, debe distinguirse el prólogo recitado por una figura antes de empezar la representación propiamente dicha. A veces es una presentación programática del drama y de las intenciones particulares de la obra en cuestión (como ocurre en el *Impromptu de Versailles* de Molière o en *Los intereses creados* de Jacinto Benavente), otras veces forma parte del drama, es preludio de la historia (como en el célebre "Vorspiel auf dem Theater" que introduce la Primera Parte del *Fausto* de Goethe); el criterio distintivo es pues, la pertenencia o no del prólogo a la historia dramática.

La voz *dramatis personae* es polisémica y significa en su acepción originaria, en la cual la utilizaré también, las figuras que intervienen en un drama. A veces el término técnico *dramatis personae* se utilizaba también como sinónimo genérico de protagonista o de personaje dramático en general. Sería, sin embargo, conveniente evitar el empleo de esta última acepción. El *dramatis personae* es más que la mera enumeración de todas las figuras que desempeñan un papel en un drama, hecho que tampoco carece de importancia; puede ser, y a menudo lo es, una primera caracterización, que por lo menos indica la relación de parentesco, o más en general, la relación social que existe entre ellas; indica, además, casi siempre rematándolo a través del orden en que aparecen en la

33. Todavía está por hacer un estudio exhaustivo del título literario en la literatura castellana. Un intento de sistematización se encuentra en mi comunicación "Aproximación semiótica al título literario", *Investigaciones semióticas*, I, Madrid: CSIC 1986, 531-541.

lista, su rango en la jerarquía de la sociedad, de los dioses hacia los esclavos en el teatro griego o del rey abajo todos los demás en la comedia de los Siglos de Oro. Con cierta frecuencia se indican también otros rasgos de caracterización como por ejemplo la edad, la profesión o rasgos externos.

Los *postliminares* son raros en el teatro, sobre todo si se entiende por ello el elemento cotextual no hablado por un actor y no perteneciente a la historia dramática.

Algunos autores suelen finalizar el drama con un epílogo en el cual termina la historia. El epílogo es, por así decir, la última parte del drama (como por ejemplo, en *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* de José María Rodríguez Méndez). Otros añaden —en sentido estricto— una conclusión de la historia, pero fuera de la ficción del drama, en la que apelan al público agradeciendo su asistencia, invitando al aplauso, disculpándose por fallos o, finalmente, y sobre todo en el teatro brechtiano y postbrechtiano, incitando a la reflexión crítica y la ponderación de las consecuencias de lo representado. Pero un epílogo cotextual sería un aditamento cuyo sujeto de enunciación es el autor y cuyo contenido no forma parte de la historia.

El neologismo *interliminares* puede sonar a bárbaro; sin embargo, me parece que puede servir para designar con claridad el tipo de fenómenos cotextuales que se intercala en el texto propiamente dicho. Se encuentran en todo tipo de textos literarios, hasta las ilustraciones son interliminares, aunque dejan de ser verbales. En el texto dramático adquieren un relieve desacostumbrado porque constituyen la parte cuantitativa y cualitativamente más significativa de lo que llamamos texto secundario. Todo lo que esté incluido entre el encabezamiento de los actos, jornadas, etc. hasta el final de la historia representada, y que no sea presentado verbalmente por los actores, lo llamaré interliminar. En rigor, los mismos nombres de las figuras que aparecen a lo largo del texto, indicando las diversas intervenciones, son también interliminares, dado que no forman parte del texto hablado.

Salta a la vista que los interliminares de mayor envergadura son las acotaciones y por ello merecen un tratamiento más detallado. ¿Cómo se puede definir la acotación? Es una indicación, generalmente procedente del autor dramático, acerca de la realización escénica de la obra. En otros casos sirve para la mejor comprensión de la obra. Estas últimas acotaciones no suelen "traducirse" a

códigos paralingüísticos o extralingüísticos; son acotaciones no escénicas que adquieren un valor literario intrínseco e independiente, por lo menos en algunos casos destacados como en determinadas obras de Ramón del Valle Inclán [34] o en el ya mencionado *Man and superman* de George Bernard Shaw, donde se establece realmente un subsistema narrativo.

Históricamente hablando, la utilización de las acotaciones oscila considerablemente de época en época y de autor en autor. Las acotaciones constituyen además un reflejo verbal de las posibilidades escénicas y de las intenciones dramatúrgicas plurimediales, una manifestación de las posibilidades de realización del momento y, en segundo lugar, de la mayor o menor confianza del autor en los directores de teatro.

Si en el teatro griego se desconocían las acotaciones, este hecho refleja en primer lugar la práctica teatral griega, en la que, por un lado, la obra se representaba muy pocas veces, y, por otro, el autor era con frecuencia a la vez director de teatro y actor [35], teniendo ocasión de añadir oralmente las oportunas indicaciones de realización teatral, además testimonia la poca importancia y las reducidas posibilidades plurimediales en este teatro. En las obras dramáticas isabelinas y de los Siglos de Oro las posibilidades de decorado, maquillaje y vestimenta se diversifican, dentro de una primitividad llamativa, si se comparan con la sofisticación del teatro moderno contemporáneo. La escasez de acotaciones se halla por tanto en función de las posibilidades reales, pero expresa también la confianza del autor en las facultades interpretativas de las compañías de teatro. [36] El hecho de que en un drama moderno o contem-

34. Cf. el estudio de A. R. Fernández González, "El problema significativo de las acotaciones dramáticas. Valle Inclán y *Luces de Bohemia*, J. Romera Castillo, ed., *La literatura como signo*, Madrid: Playor 1981, 146-168.

35. Las mismas circunstancias se producen en la música, con músicos que son a la vez directores de orquesta.

36. Omito la problemática de la transmisión de los textos tanto isabelinos como del Siglo de Oro, en los que pocas veces se tiene la certidumbre de que reflejan fielmente la voluntad del autor. Algunos autógrafos nos confirman, sin embargo, que las acotaciones no pueden haber proliferado. En las comedias nacionales las acotaciones se limitan en la inmensa mayoría de los casos a la señalización de las figuras que "salen" y "se van" o "se quedan" o las figuras a las que se dirige la réplica en un caso determinado o si es un aparte y pocas indicaciones más que casi siempre se refieren a circunstancias insólitas en el contexto.

poráneo abunden las acotaciones puede significar dos cosas: o el autor juega con todos los registros de la plurimedialidad teatral o desconfía de los directores y actores, del teatro en general. El texto secundario puede convertirse en un texto principal de otras características; esta vez narrativas, lo que significa que ya no se atribuye a la representación teatral la función de instrumento imprescindible para alcanzar la plenitud de la obra dramática, un paradigma espléndido se observa en las acotaciones del teatro de Valle Inclán.

Entre las acotaciones "traducibles" a los medios no verbales se pueden distinguir dos grupos: un grupo referido a los actores y un segundo referido a su entorno óptico-acústico. La variedad de las acotaciones referidas al actor es bastante grande e incluye entradas y salidas, desplazamientos en el escenario, interacciones, gestos, mímica, estatura, peinado, maquillaje, indumentaria e indicaciones paralingüísticas acerca de la articulación de las réplicas.

Las acotaciones referidas al entorno óptico acústico pueden comprender también numerosos aspectos que van del decorado y los accesorios, pasando por la iluminación y los sonidos hasta los más variados efectos especiales que permite la tecnología teatral en la actualidad.

Finalmente, cabe distinguir dos tipos de acotaciones según vayan incluidas en el texto secundario o el principal. La acotación propiamente dicha es la explícita y forma parte del texto secundario. Por lo general, va señalada por algún procedimiento tipográfico, estando impresas las acotaciones explícitas en otra letra que las réplicas de las figuras en el texto principal; generalmente van en cursiva o entre paréntesis. El segundo tipo, que se localiza en el texto principal mismo ya que es parte de una réplica y no se distingue tipográficamente, es la llamada acotación implícita. Puede referirse tanto a la misma historia como al entorno óptico-acústico y la concreción y creación del espacio y tiempo dramáticos. Si Crespo dice al Sargento en *El Alcalde de Zalamea*:

> Y en tanto que se le hace
> el aposento, dejad
> la ropa en aquella parte
> y id a decirle que venga, [37]

37. *El Alcalde de Zalamea*, ed. por J. M. Díez Borque, Madrid: Castalia 1979, 156. De ahora en adelante las citas se refieren a esta edición.

en su réplica va implícito el acontecimiento inmediato y futuro de esta escena. Seguramente, el teatro áureo no permitía la materialización de todos los elementos que se evocan en la acotación implícita de don Lope y de Crespo en la misma obra:

LOPE Apacible
estancia en extremo es ésta.
CRESPO Un pedazo es de jardín
do mi hija se divierta.
Sentaos. Que el viento suave
que en las blandas hojas suena
destas parras y estas copas,
mil cláusulas lisonjeras
hace al compás desta fuente
cítara de plata y perlas, (II, 202-203)

Un último tipo de acotación implícita es el que se produce al decir la figura lo que hace; en cierto sentido es una redundancia, puesto que lo que percibimos a través del canal visual informativamente hablando no precisa repetición a través del acústico. Cuando Crespo obedece a la orden de Don Lope que le dice: "Sentaos", replicando: "Pues me dais licencia,/digo, señor, que obedezco,/aunque excusando pudierais."(II, 216-219)

Sobre todo las acotaciones implícitas que concretan elementos espaciotemporales constituyen un complemento adecuado para las concepciones teatrales que o no disponen de los medios técnicos de crear entornos o renuncian deliberadamente a ellos, como ocurre por ejemplo con frecuencia en *La casa de Bernarda Alba*.

1.6. LO TRAGICO Y LO COMICO EN EL DRAMA

1.6.1. **Hacia una definición de lo trágico y lo cómico**

Como otros conceptos literarios análogos (lo satírico, burlesco, fantástico, irónico, grotesco, etc.) lo trágico y lo cómico tampoco se limitan al ámbito de lo dramático, aunque hallan precisamente

en el drama unas plasmaciones ya clásicas: la tragedia y la comedia. Sin embargo, no se debe deducir de ello que estas dos formas tradicionales de la configuración dramática sean las únicas expresiones literarias de la comicidad y la tragicidad. Ni siquiera se puede sostener fehacientemente que las dos son exclusivas de la literatura; una serie ya inabarcable de estudios demuestran que lo trágico y lo cómico arrancan de lo antropológico y se manifiestan en los más diversos ámbitos vivenciales.

No puede ser el cometido de este breve capítulo reseñar, ni siquiera mencionar los trabajos al respecto. Si logro esbozar esquemáticamente los conceptos de lo trágico y lo cómico se habrá alcanzado el objetivo; para el que quiera profundizar existe una abundantísima bibliografía. [38] Considérese lo que sigue como fruto y selección de lecturas variadas.

1.6.1.1. *Aproximación a lo trágico*

Salta a la vista que una aproximación al concepto de la tragicidad no puede ser exclusivamente estética o literaria, dado que la obra literaria o de arte en general sólo es soporte de lo trágico, medio en el que se plasma; lo trágico siempre emana de una determinada filosofía, siempre es fruto de una cosmovisión. Los distintos aspectos y las diversas matizaciones del concepto se deben al cambiante punto de vista según el cual se enfoque el fenómeno. Abordar lo trágico exclusivamente desde sus manifestaciones literarias equivaldría reducirlo indebidamente a una de sus formas de exteriorización. Debemos dejar claro también que la tragicidad no es un criterio estético, no es mejor una obra por ser más trágica.

Lo trágico siempre se produce juntamente con otros conceptos y fenómenos, es sólo concebible en relación con la libertad y la

38. Respecto de lo cómico y la comedia cf. M. Pfister, "Bibliographie: Theorie des Komischen, der Komödie und der Tragikomödie (1943-1972)", *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 83 (1973) 240-254; W. Preisendanz y R. Warning, ed., *Das Komische*, München: Fink 1976; R. Grimm y K. Berghahn, ed., *Wesen und Formen des Komischen im Drama*, Darmstadt: Wissenschaftl. Buchges. 1975. Los dos últimos libros traen amplia bibliografía. Cf. también mi artículo "Aproximación semiótica al chiste", RILCE II (1986) 289-298. Respecto de lo trágico y la tragedia cf. V. Sander, ed., *Tragik und Tragödie*, Darmstadt: Wissenschaftl. Buchges. 1971 con amplia bibliografía.

divinidad, con el destino último del hombre, mejor dicho, lo trágico es una situación límite, el hombre se halla en una circunstancia paradógica, tendido entre dos polos opuestos y contradictorios. Veamos algunas situaciones paradógicas para ilustrar diversos aspectos de lo trágico. Algunas, como son fruto de la especulación, carecerán de verosimilitud pero no son por ello menos esclarecedoras.

Transcendencia e inmanencia

Una de las problemáticas más profundas del hombre desde los albores de la humanidad y tratado, desde luego, infinitas veces en la literatura, es el dilema entre la autoridad de lo divino y el afán autonómico y rebelde del hombre. Es el problema de los problemas, planteado en el cristianismo como pecado original: hibris del hombre que pretende ser como Dios, resumida en el bíblico *non serviam*.

En un mundo, en una sociedad, en hombres en los que la divinidad no se cuestiona, donde el hombre se concibe como ejecutor incondicional de la voluntad divina, no puede haber tragicidad. Análogamente desaparece lo trágico en una cosmovisión que no discute la autonomía y la independencia del hombre. Cualquier actitud determinista excluye de antemano la pugna entre lo divino y lo humano. La tragicidad presupone ineludiblemente la oposición de los dos conceptos pero a la vez una atracción mutua. He aquí la paradoja que ya encuentra su plasmación grandiosa en *Edipo Rey* de Sófocles.

No se agota la fuente de la tragicidad en esta pugna entre la divinidad y el hombre en la que tampoco el hombre tiene que ser juguete inane de los dioses; el reiterado "tan largo me lo fiáis" de Don Juan representa, por ejemplo, una postura de reto y una actitud diametralmente opuesta.

Lo trágico emana también de la desesperación causada por la imperfección y el desorden del mundo frente a la plenitud de la transcendencia. Es elocuente el testimonio de Kierkegaard, que destaca las discrepancias insuperables entre Dios y el hombre. Lo trágico se manifiesta entonces como dilema ontológico y metafísico, como tragicidad ineludible del ser, tantas veces tematizada por los filósofos existencialistas, si es que admiten una dimensión metafísica en sus raciocinios.

Aquí se plantean dos problemas que urge dilucidar: primero, el de la secularización, es decir, la paulatina pérdida de vigencia de lo metafísico y de la fe; y segundo, el problema de la compatibilidad de lo trágico y del cristianismo; ambos temas están obviamente interrelacionados.

Lo trágico y la secularización

No es este el lugar para rastrear la interrelación entre la secularización y el arte en general y la dramática en particular; baste, pues, con alguna nota aclaratoria. Secularización equivale a antropomorfización y a la vez a moralización. Es decir, el conflicto ya no se plantea entre Dios y el hombre, sino entre individualidades patológicas que se erigen en portavoces de un orden moral, de una idea absoluta, de un ideal ideológico. La tragicidad paulatinamente se aleja de lo divino para volverse terrenal. La falta del principio supremo conlleva el peligro del relativismo, de las ideas e ideologías encontradas o, consecuentemente, de la pérdida y destrucción de valores éticos, del caos.

La tragicidad del drama moderno se basa precisamente en el hecho de que se enfrentan valores discrepantes, hasta opuestos y contradictorios y que faltan las normas y el juez para emitir dictamen. La labor del dramaturgo con esta actitud fundamental se limita a la exposición de la opinión de cada figura, cada una tiene razón y es justificable. La teodicea que intenta explicar las injusticias dentro del marco de un orden salvífico, se convierte en la carencia absoluta de valores, en la absurdidad. No sin motivo, surge el llamado teatro del absurdo en la época de la ruptura abierta con el cristianismo y del advenimiento de un ateísmo militante.

Ahora bien, ello no quita que sea menos trágica la situación del hombre que se ve enfrentado con la opacidad del mundo y el relativismo radical; al contrario, acaso sea más desesperada y más desesperante.

Lo trágico y el cristianismo

Acerca de la posibilidad o imposibilidad de la coexistencia de lo trágico y del cristianismo han surgido dos posturas opuestas: una que niega la posible compatibilidad y otra que la admite. El argu-

mento de más peso que aducen los defensores de la incompatibilidad es el siguiente: la doctrina de la salvación cristiana se opone a lo trágico; lo trágico se puede dar únicamente si el hombre vive la relación con Dios como una paradoja o una insoluble contradicción; la esencia del cristianismo es precisamente la superación de la paradoja a través de la promesa de salvación asequible a todos. Por ello, se afirma, el drama típicamente cristiano no es la tragedia, sino el drama religioso, el misterio, el milagro, el auto sacramental, etc. El dolor, los sacrificios, los tormentos y la muerte no son trágicos en el sentido clásico, sino signos y premisas de salvación definitiva.

La segunda postura admite la compatibilidad de lo trágico y del cristianismo, argumentando que la promesa salvífica no significa que entre el nacimiento y la muerte no exista un recorrido doloroso en el que el hombre está sujeto a situaciones y contradicciones trágicas que pueden planteársele como experiencia de la lejanía de Dios. No se debe negar de antemano que la posibilidad de condenarse encierre momentos trágicos. Incluso debe tenerse en cuenta que la tragedia precristiana no es atea, no predica el escepticismo ni el nihilismo; también sabe de la autoridad divina y de la debilidad del hombre, aunque en ella el hombre esté expuesto en mayor grado a las veleidades del destino.

Esta es precisamente una de las divergencias más llamativas entre la tragicidad clásica y la del cristianismo, dado que el cristiano no conoce la sensación de un dios enigmático o inseguro o incluso polémico, débil, veleidoso y caprichoso; el suyo es fuerte, justo y misericordioso.

Sin embargo, a pesar de estas discrepancias fundamentales, el cristianismo ha dejado huellas profundas en la tragedia de Occidente; prácticamente es imposible concebir una tragedia radicalmente "acristiana" despúes de Cristo, porque la cultura y el pensamiento europeos revelan el sello de lo cristiano hasta en sus manifestaciones ateas. Además, el cristianismo es polifacético, basta recordar las doctrinas de Lutero o de Calvino, de Pascal o de Kierkegaard para darse cuenta que los abismos que se abren entre la grandeza divina y la insignificancia del hombre son poderosas fuentes de tragicidad.

La constante secularización, que equivale a una permanente depauperación de los valores cristianos, desplaza la conflictividad del hombre, que, a pesar de la trágica amenaza, confiaba todavía

en un orden divino, hacia el dilema de la desintegración del propio yo. El hombre cristiano, en cuanto imagen de lo divino, se atormenta y se crucifica a sí mismo en busca infructuosa de la salvación, porque quiera o no, siempre está "esperando a Godot" como lo expresa en clave uno de los trágicos modernos, Samuel Beckett, cuya obra es exteriorización trágica de las tribulaciones y tormentas del hombre moderno.

Libertad y determinismo

Innegablemente, el conflicto entre transcendencia e inmanencia es la fuente más honda de la tragicidad y se halla implicada casi en todas las demás situaciones límite; también en la que quisiera esbozar ahora: la paradoja: libertad — determinismo.

En un mundo imaginario en el cual el hombre dispusiera de una libertad absoluta, es decir, en el cual fuese siempre posible salir de cualquier apuro, no hay lugar para lo trágico. Tampoco lo hay en un mundo radicalmente determinado, que no permitiera ningún acto de voluntad y por lo tanto anulara toda posibilidad de actuación personal e individual.

Lo trágico de esta situación límite se sitúa precisamente entre estos dos extremos, o mejor dicho, es consecuencia de la paradoja que origina el libre albedrío y los condicionamientos externos o internos del hombre: es el dilema de Edipo que, a pesar de ser preso del sino otorgado por los dioses, conserva la libertad de descubrir su culpabilidad y de castigarse; es el dilema de Otelo, atrapado por los celos y la calumnia, que mata no por fatalismo, sino por libre decisión; es el dilema de Don Juan, que se deja llevar por la soberbia y el desprecio y se enfrenta a Dios; es el dilema de Fausto, que vende su alma poseído por su egoísmo y su afán de saber.

Sentido y absurdidad

Salta a la vista que la situación límite planteada por los extremos sentido-absurdidad guarda una relación estrechísima con la primera que vimos: la negación de la transcendencia lleva casi ineludiblemente a la absurdidad, a no ser que se especule con un precario sentido de la inmanencia. Desde luego, lo trágico generado

en este ámbito se sitúa más allá de los conceptos de optimismo y pesimismo; tampoco debe ser confundido con problemas de poca envergadura; las preocupaciones triviales y hasta las brutalidades no son necesariamente trágicas, sólo las tribulaciones que hacen peligrar la integridad del hombre, las que amenazan con aniquilarlo producen tragicidad. Aumenta la sensación de lo trágico si la figura implicada vive de un modo riguroso e incondicional una determinada cosmovisión, unos determinados valores. Más aguda es la situación límite si se nos presentan dos valores equiparables, pero opuestos, en pugna.

Lo trágico y la tragedia

Se puede distinguir *grosso modo* entre tragicidad interna y externa, siendo la interna la que plasma los conflictos personales y la externa la que se revela a través de la interacción o la situación. La distinción no carece de artificialidad y hasta de arbitrariedad porque en la práctica van íntimamente vinculadas. Lo trágico personal e interno se refiere a las contradicciones que puede experimentar una figura literaria, el dilema entre el deber y las inclinaciones, entre la ley y las obligaciones personales, etc. Lo trágico externo subraya más los condicionamientos que impone el entorno, los obstáculos insuperables erigidos por los hechos externos, la crueldad, el asesinato, el crimen, etc.

1.6.1.2. *Aproximación a lo cómico*

Al intentar un deslinde del concepto de lo cómico se deben repetir los mismos presupuestos ya mencionados en los párrafos dedicados a lo trágico, es decir, ante todo, que lo cómico no es un fenómeno exclusivamente literario, ni siquiera estético, sino más bien antropológico. Si se menciona aquí es porque lo cómico también se puede plasmar en el drama, acaso es uno de los ámbitos más tradicionales, dado que comedia y tragedia poseen una extraordinaria longevidad. Se debe añadir que el grado y la naturaleza de la comicidad de un drama no constituyen criterios de valoración estética, aunque suele causar más impacto y gustar más espontáneamente la obra que origina hilaridad o por lo menos sonrisa.

Lo cómico va rodeado muy a menudo de una serie de conceptos cuyo significado se halla estrechamente vinculado con él o incluso suele utilizarse sinonímicamente son los términos: humor, ironía, risa, lo risible. Conviene aclarar en la medida de lo posible el sentido de cada uno para evitar confusiones. [39]

El *humor* es un concepto temperamental, es decir, la manera serena y despreocupada de afrontar la vida. Es una predisposición y por tanto un fenómeno psíquico e individual. Por *ironía* entiendo una actitud humana y una plasmación lingüístico-retórica del humor, que consiste en decir precisamente lo contrario de lo que se quiere expresar. La *risa* se sitúa ya en el ámbito pragmático de los fenómenos que nos ocupan; es decir, es una consecuencia de la comicidad que se observa en los receptores, a veces hasta en los propios emisores. Además, la risa es un concepto más amplio que lo cómico, dado que por un lado, puede ser generado por fuentes extracómicas (risa histérica) y, por otro, puede tener otras funciones. La distinción básica que establece E. Dupréel [40] entre "le rire d'acceuil" y "le rire d'exclusion". El primer tipo facilita —como lo dice el propio término— la inclusión de la persona con la que se rie en un grupo, es una risa de bienvenida, en cambio, la "risa de exclusión" rechaza al individuo, lo mantiene distanciado del grupo. ¿En qué se distingue lo risible de la risa y de los demás conceptos enumerados? Primero, se diferencian por el hecho de que la risa es efecto y lo risible es causa, y segundo, lo risible se distingue por ser un fenómeno existente natural y casual, mientras que lo cómico implica la intervención del hombre.

Queda por esclarecer lo qué constituye la esencia de lo cómico. Tal como lo trágico es emanación de una situación límite generada por unas exigencias paradógicas, lo cómico es igualmente fruto de la paradoja, originada esta vez por el choque entre la realidad y la forma con la que el hombre se enfrente a ella. En un agudo estudio acerca de la comicidad del discurso retórico-lingüístico L. Olbrechts Tyteca [41] caracteriza lo cómico como disociación entre

39. Cf. mi artículo sobre el chiste citado en nota anterior.

40. E. Dupréel, "Le problème sociologique du rire", *Essais pluralistes*, Paris: PUF 1949, 26-69.

41. L. Olbrechts-Tyteca, *Le comique du discours*, Bruxelles: Ed. Université de Bruxelles 1974.

realidad y procedimiento [42], es decir, todas las desproporciones entre valores, normas, convenciones, formulaciones, etc. y la realidad a la que se refieren son potencial fuente de comicidad.

Aparte del efecto de la risa o por lo menos de la sonrisa que acompaña lo cómico, han de tenerse en cuenta dos factores pragmáticos más, si lo cómico se debe a la disociación entre una situación o un comportamiento atípico y lo que se considera como normal. En primer lugar, el distanciamiento entre receptor y la situación cómica y su asentamiento. Es decir, si el receptor se siente aludido o afectado, con mucha probabilidad no interprete la comicidad como tal comicidad, sino que se sienta herido. Si se critica a través de la ridiculización un defecto de carácter, por ejemplo, la avaricia o la cobardía, el receptor avaro o cobarde no va a encontrarla forzosamente graciosa. Dicho con otras palabras, para que lo cómico surta efecto, el receptor tiene que asentir. Ese asentimiento tiene diversos aspectos: primero, el del ya mencionado distanciamiento, que puede ser incluso un distanciamiento respecto de los propios defectos que capacita para la autocrítica; [43] luego, el receptor tiene que disponer de un horizonte de expectación que le permita identificar el planteamiento cómico, y el entorno situacional o contextual en el que se produce. La falta o la carencia parcial de esta capacidad intelectual hace que no se detecte por ejemplo, la comicidad de dramas o de chistes extranjeros o de épocas remotas del propio ámbito cultural. Si las escenas de apaleamiento tan frecuentes en ciertos dramas medievales y de la época áurea ya no se cultivan ni resultan graciosas en la actualidad se debe a que se ha modificado nuestro horizonte de expectación.

La comicidad literaria

Como vimos, lo trágico no se ciñe exclusivamente a un género, y de ningún modo se puede reducir a la tragedia. Lo cómico parece prestarse aún más fácilmente a la plasmación en todas las formas de presentación literaria, unas veces como actitud global que

42. Ibid. 401-408 y K. Spang, art. cit. n. 38, 7-9.

43. M. Esslin, *Anatomy of Drama*, op. cit. 69ss. demuestra que la posible tragicidad o comicidad de un drama depende además de la puesta en escena y de la actuación.

informa la totalidad de un texto, otras veces en forma de intermedio más o menos extenso que salpica una obra seria con elementos cómicos. Baste el ejemplo de la figura del gracioso en el drama del Siglo de Oro, que, entre otras funciones, tiene la de introducir componentes cómicos.

Aunque puede resultar un tanto arbitrario en relación con bastantes textos literarios, a veces puede resultar útil la distinción entre comicidad de palabra [44] y comicidad de situación y finalmente la de figura o carácter. Todos los efectos cómicos que surgen a través de la ridiculización de debilidades o extrañezas humanas pueden ser clasificados como comicidad de figura. Desde *Los caracteres* de Teofrasto en el que no solamente los dramaturgos se inspiraron desde la Antigüedad, la avaricia, la fanfarronería, la misoginia, la misantropía, etc. no han dejado de suministrar materia de obras cómicas. La comicidad de situación surge más inmediatamente de las circunstancias y la gama de posibilidades va del zafio apaleamiento hasta situaciones sutiles como la que le sucede al distraído Undershaft en el drama *Major Barbara* de George Bernard Shaw que no reconoce a sus hijos y los confunde con el prometido de su hija y llega a la tristemente cómica conclusión: "My difficulty is that if I play the part of a father, I shall produce the effect of an intrusive stranger; and if I play the part of a discreet stranger, I may appear a callous father". [45]

44. Cf. n. 37.
45. G. B. Shaw, *The plays of Bernard Shaw*, London: 1929, 204 ss.